LUCA BELTRAMI

GIOVANNI SEGANTINI

(1858-1899)

ESTRATTO DALLA NUOVA ANTOLOGIA

Fascicolo 16 novembre 1899

ROMA

DIREZIONE DELLA NUOVA ANTOLOGIA

VIA SAN VITALE, N. 7

1899

B01339-1

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/giovannisegantin00belt

LUCA BELTRAMI

GIOVANNI SEGANTINI

(1858-1899)

ESTRATTO DALLA NUOVA ANTOLOGIA

Fascicolo 16 novembre 1899

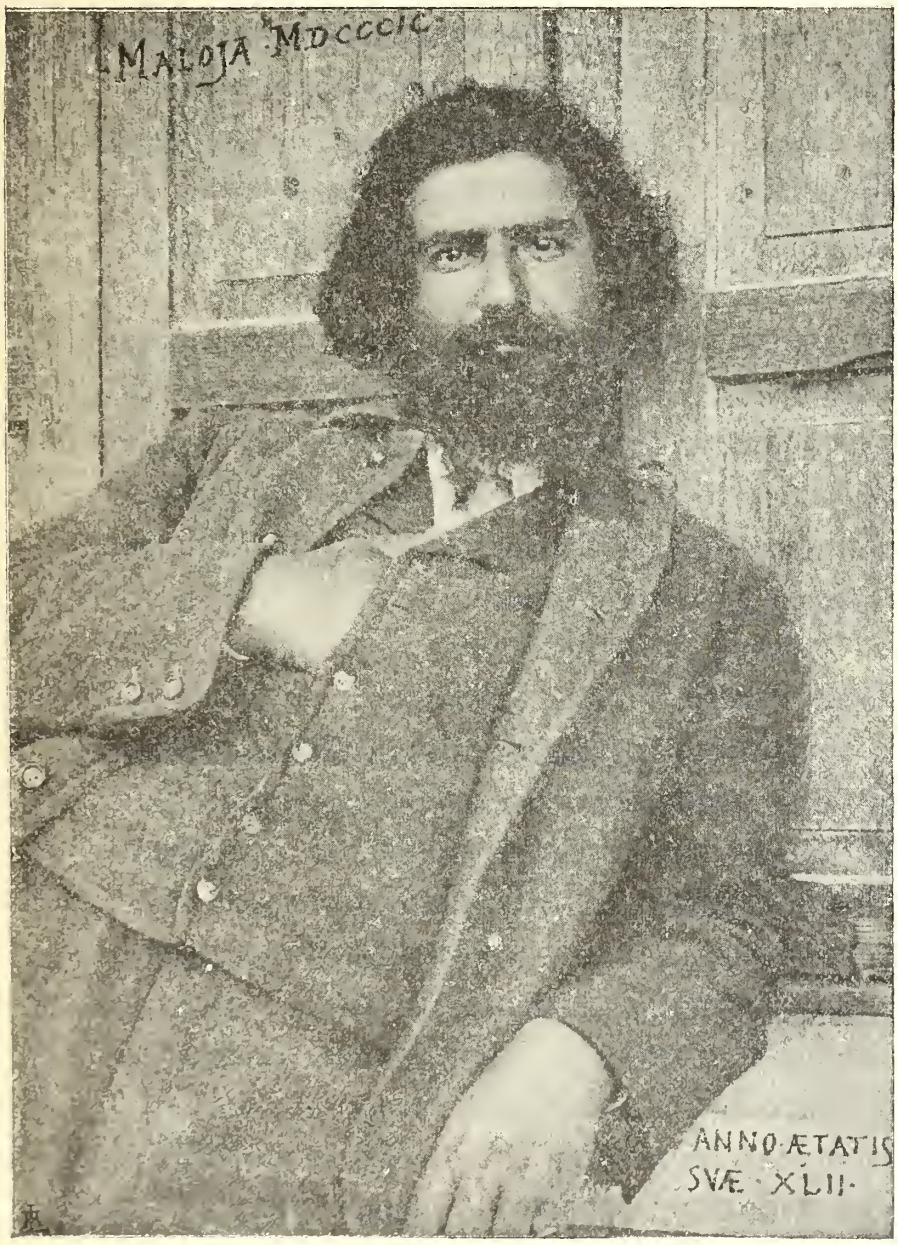
ROMA

DIREZIONE DELLA NUOVA ANTOLOGIA

VIA S. VITALE, N. 7

1899

PROPRIETÀ LETTERARIA



GIOVANNI SEGANTINI.
(Dall'ultima sua fotografia).

Alcuni anni or sono, in una delle sue rare e fugaci apparizioni a Milano, Giovanni Segantini si compiaceva nel mostrarmi, in mezzo alle tele e disegni che rappresentavano il frutto di una annata di lavoro fra i monti dell' Engadina, una composizione intensamente melanconica, da lui intitolata *Il ritorno al paese natio*; nella penombra crepuscolare di un paesaggio alpestre, di cui solo le vette nevose, chiudenti l'orizzonte, raccolgono gli ultimi bagliori del sole morente, un rozzo carro da lavoro campestre

procede lentamente, tirato da un cavallo stanco; sul carro sta una bara, e assisa su questa una donna in lagrime, la madre che, secondo il costume del luogo, non si stacca dalla cara salma, avviata al camposanto.

Quella scena mi ritornava alla mente nella sua profonda tristezza al momento in cui, poche ore dopo il primo annuncio della malattia, giungeva fulminea la notizia della morte di Giovanni Segantini: mi parve di vedere, sulle falde del *Munt de la Bescha*, la solenne semplicità di quel corteo funebre, ed assisa sulla bara dell' estinto una figura di donna, il simbolo della poesia alpestre che scendeva a valle per ricondurre il pittore alla quiete del camposanto, là dove egli aveva tratto l' ispirazione per il quadro *Il dolore confortato dalla fede*: mentre, volgendo il pensiero alla dimora del pittore, intravvedevo fra le pareti domestiche la stessa scena di desolazione, che aveva inspirato il quadro *Gli orfani*.

Così si ridestavano, una ad una, nella mia mente, le più belle creazioni di Giovanni Segantini; e nella loro poetica mestizia mi sembrava fosse quasi il recondito presentimento della fine immatura riservata al giovane pittore.

Fine immatura per l' arte, e per i suoi cari: per tutti coloro che seguivano con crescente ammirazione lo svolgimento infaticato di un robusto ingegno, al quale bastò un ventennio – dal primo saggio scolastico, al grande trittico rimasto incompiuto fra le nevi dello Schafberg – per delineare la figura di un artista, che rimarrà fra le più elette di questo scorcio di secolo.

Intorno alle prime vicende della vita di Giovanni Segantini, i numerosi biografi ebbero a narrare ed a ripetere episodi, nei quali già si può intravvedere la intonazione leggendaria. Il compianto Carlo Borghi, nel 1881, in uno scritto sulla *Giovane arte milanese*, quando il Segantini aveva ventitre anni, fu il primo a mettere in circolazione l' episodio dell' orfanello che, fuggito di sei anni da Milano per recarsi in Francia, e raccolto sulla strada da una famiglia di contadini, era diventato guardiano di porci; episodio riprodotto da tutti coloro che narrarono la vita del Segantini, al punto che il pittore stesso finì per credere vero ciò che era una semplice reminiscenza giottesca; ed un critico d'arte giunse in questi giorni a scrivere che il Segantini ebbe una particolare attitudine

e predilezione a dipingere i porci, mentre di ciò non si saprebbe trovare una conferma qualsiasi nella copiosa produzione del pittore.

Comunque narrati, i primi casi della vita del Segantini si possono riassumere nella realtà di grandi ristrettezze, e di privasioni rese ancora più sensibili dalle reminiscenze di una vita iniziata nell' aperta campagna, in mezzo ai monti; poichè il Segantini aveva veduto la luce in una regione ricca dei più svariati contrasti naturali, in una povera casetta vicina al ponte di Arco; di là, zopra nude roccie tagliate a picco, vedeva innalzarsi ancor minacciose le rovine dell' antico castello: a destra giganteggiare lo Stivo colle sue vette coperte di nevi, o nascoste fra le nubi, colle falde verdeggianti di boschi di castagni, cupe macchie di abeti, e pascoli; a mezzodì lo specchio del lago di Garda, colla scogliera del monte Brione, mentre nel piano scorre, scarsa e silente nel suo vasto letto di arena, l' onda del Sarca. In mezzo a quella festa di luce e di colore era nato il Segantini, il giorno 15 gennaio 1858, da Agostino di Ala, e Margherita Girardi da Castello, in Val di Fiemme; e nello stesso giorno era stato battezzato « ob periculum vitae », come diceva il registro parrocchiale, poichè solo le cure solerti del medico comunale dottor Vanbianchi mantennero in vita il bambino nato asfittico; il quale, quattro anni più tardi, travolto dal torrente Sarca, veniva nuovamente salvato da un contadino di Arco, Domenico Morghen, che per tale atto ebbe il premio di ventisei fiorini.

Morta la madre, quando il bambino aveva solo cinque anni, il padre si ridusse dapprima a Milano presso un figlio ed una figlia di primo letto, che già vi tenevano negozio; ma non tardava, in cerca di miglior fortuna, a recarsi col figlio maggiore in America, lasciando il piccolo Segantini alle cure della sorella. Così il ricordo dei primi anni trascorsi nel dolce clima e nella rigogliosa vegetazione del suolo natio, e le impressioni degli aspetti mutevoli dell' ampio orizzonte dovettero riuscire penose all'animo del fanciullo, che, dalla finestra della deserta e povera abitazione, vedeva solo il triste e monotono aspetto della città rumorosa e trafficante, il cielo grigio, le nebbie.

Eppure bisogna ammettere che le stesse privazioni, cui dovette acconciarsi un animo nel quale avevano già vibrato le forti impressioni della vita libera, in pieno sole, abbiano contribuito ad

acuire le attitudini istintive; e che la stessa aspirazione a ritornare alla vita dei campi, abbia predisposto il futuro pittore ad una intensità di osservazione, alla quale forse non sarebbe stato portato dalla non interrotta famigliarità colle bellezze della natura.

A sedici anni il Segantini riusciva ad iscriversi presso l' Accademia di Belle Arti di Milano, e nel 1878 il suo nome figurava per la prima volta nell' elenco delle premiazioni scolastiche, col riportare una medaglia di bronzo per uno studio di paesaggio: l'anno seguente l' allievo otteneva una medaglia d' argento distinta con un saggio di prospettiva dal vero, il primo lavoro che richiamasse l' attenzione sul ventenne pittore. Rappresentava un angolo del coro della chiesa di S. Antonio a Milano, e sebbene fosse eseguito come semplice cómpito scolastico, senza pretesa alcuna, al punto che l' allievo non credette neppure di ricorrere al solito artificio delle macchiette dei chierici o dei religiosi per interessare la scena, pure presentava un vigoroso contrasto tra il fascio di luce che penetrava dall' alto illuminando i pulviscoli dell' atmosfera, e le penombre che si abbarbicavano agli anneriti intagli del coro, quasi ribelli alla luce; contrasto che non avrebbe potuto essere raggiunto con maggiore efficacia, malgrado la fattura laboriosa e un poco stentata dell' esordiente, il quale mostrava però di aver voluto evitare qualsiasi spavalderia di pennello.

In quel primo lavoro del giovane allievo non appariva affatto la rigidità dello schema ottenuto colla materiale applicazione di regole prospettiche: come non appariva nemmeno la traccia di quelle due distinte fasi di lavoro, che generalmente si avvertono nei saggi scolastici od anche nelle opere dei pittori prospettici di professione; e cioè la prima fase di lavoro, dedicata esclusivamente al tracciato lineare, e la successiva, destinata a completare il disegno col colore, quasi che questo debba limitarsi ad un semplice riempimento di quel tracciato. Ora se si riflette come la rigidità dell' impianto prospettico, e la discontinuità o sconnessione fra il disegno lineare e la ricerca dell' effetto aereo siano, per loro natura, due lati deboli dello stesso insegnamento, di cui si risentiva particolarmente a quell' epoca l' Accademia di Brera, apparirà ancor più degna di nota l' opera di un allievo che dimostrava di aver saputo, coll' intensa osservazione del vero, superare quei due scogli; poichè nella sua tela la esattezza del tracciato prospettico, e quindi l' illusione del rilievo, appariva come il prodotto genuino di una osservazione

fissata sulla tela, senza che avesse perduto nè la freschezza nè la spontaneità, col passare attraverso al controllo delle regole scolastiche.

Con tale saggio accademico il Segantini aveva fatto, quasi senza avvedersene, l' opera di artista provetto; e da quel giorno, per la stessa circostanza che il valore di quella tela non poteva essere considerato come un semplice risultato dell' insegnamento accademico, il nome del Segantini ebbe, come scrisse il Borghi nel 1881, « la doppia disgrazia di nemici troppo puritani, e di amici troppo zelanti ».

Per qualche tempo, dopo di avere lasciato l' Accademia, il Segantini si mostrò indeciso nell' opera sua: il successo ottenuto, la tecnica prevalente nella giovane scuola milanese all' indomani della morte di Tranquillo Cremona, la vita della città per la quale il pittore non si sentiva nato, erano altrettanti elementi che contribuivano alla titubanza dei primi passi. Alcune composizioni di genere, come l' *Interno dello studio di un artista*, *Il cappuccino pittore*, *La falconiera*; qualche composizione bizzarra, come *Il prode*, o il quadro *Tisi galoppante*, pur confermando la tempra del colorista ed una particolare ricerca della luminosità, potevano lasciar dubitare che, sull' esempio di molti altri artisti, il Segantini avesse a considerare la tecnica e la rinomanza già acquistata come patrimonio sufficiente per la sua carriera pittorica. Per fortuna, l' artista non si lasciò sedurre da quei risultati: ancora una volta egli si compiacque di sfoggiare le qualità pittoriche, che molti già gli potevano invidiare e di cui molti si sarebbero accontentati, dipingendo quella figura di pescivendola che gli diede occasione per mostrare ad un tempo la spigliatezza ed il brio della composizione, la ricchezza della tavolozza, la robustezza del colorito. Ma il fascino della natura non poteva abbandonare più a lungo quella tempra d' artista all' ambiente ristretto e snervante della città: a ventiquattro anni il Segantini volgeva le spalle a tutte le convenzionalità della vita cittadina, per ritemprarsi nella contemplazione e nello studio assiduo della natura, avviandosi a quel pellegrinaggio che, dal piano lombardo alle prealpi, e di là alle Alpi Retiche, doveva fatalmente interrompersi sulle falde dello Schafberg.

E qui sarebbe ingiustizia il non accennare ad una rara e fortunata circostanza che toccò al Segantini nei primordi della

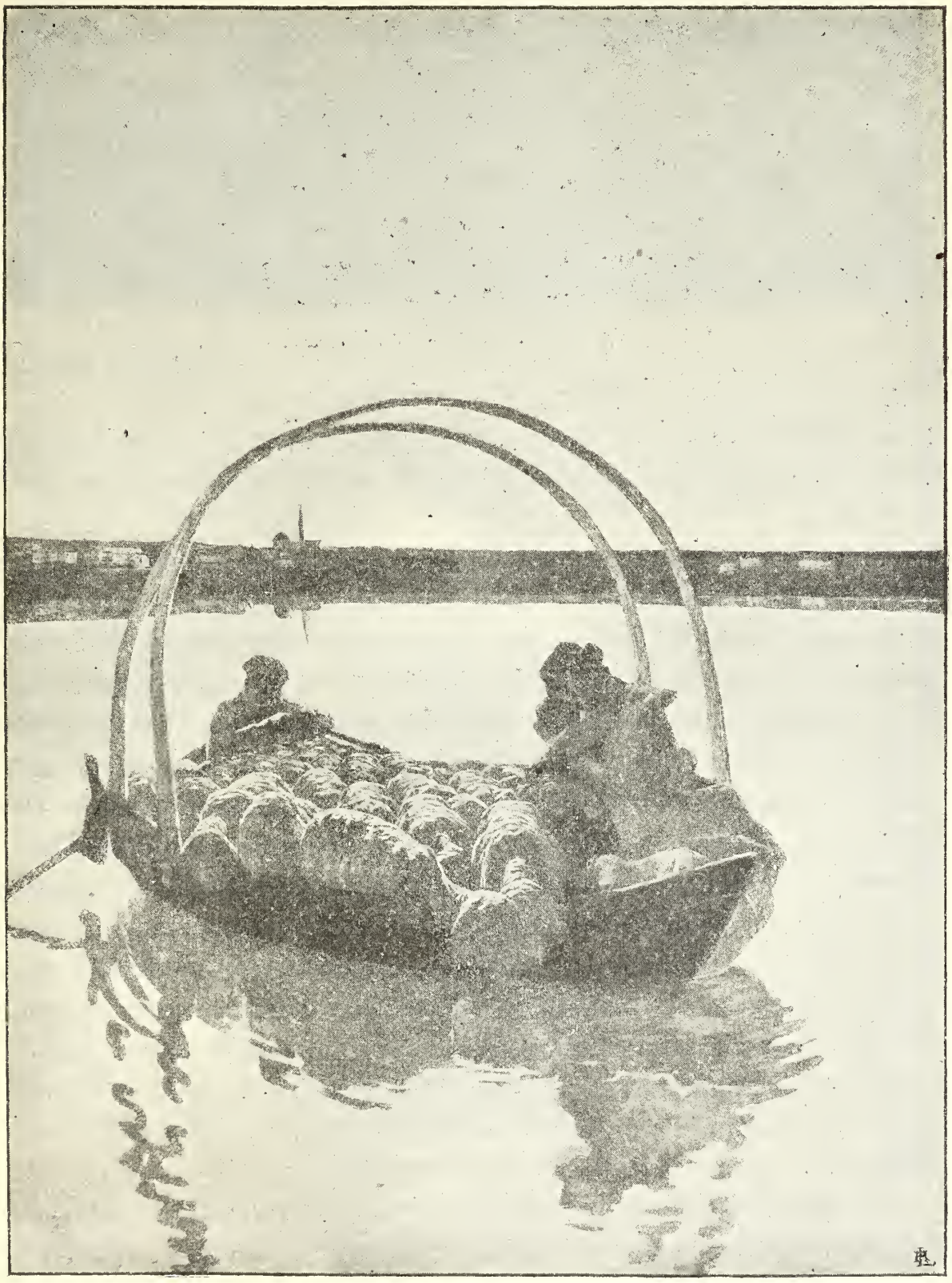
sua carriera, quando, davanti ai primi suoi tentativi pittorici, i fratelli Vittore ed Alberto Grubicy seppero intravvedere il solido temperamento artistico e le energie che il giovane avrebbe potuto svolgere: ed ebbero il merito e l'accorgimento di assicurargli quella libertà d'azione, che potè sottrarre il Segantini alle preoccupazioni immediate, alla *via crucis* dei concorsi accademici e delle vendite per vivere e farsi strada.

Alcune reminiscenze della tecnica del Cremona lasciarono ancora una tenue traccia nell' opera del pittore, ma per poco: poichè questi non tardò a spiegare intera e genuina la sua personalità: ricordando come la poetica composizione *Ave Maria a trasbordo* porti la data del 1883, la grande tela *La tosatura* sia stata esposta nel 1884, e pochi mesi dopo il Segantini dipingesse la vasta composizione *Alla stanga*, che nella primavera del 1886 figurò alla prima Esposizione tenuta dalla Società di Belle Arti di Milano nella sua nuova sede, si può valutare il rapido cammino percorso dal pittore in poco più di quattro anni dopo la Esposizione del 1881.

Il primo riconoscimento ufficiale del proprio valore giungeva al Segantini da Amsterdam, dove l'*Ave Maria* ottenne nel 1883 la grande medaglia d' oro: e non ci deve recare meraviglia se il poetico sentimento della natura, espresso dal pittore, riuscisse ad interessare ed a commuovere un pubblico, quale l'olandese, abituato a chiedere alle manifestazioni dell' arte qualcosa che non fosse l' artificio del quadro storico, o le convenzionalità del quadro così detto di genere, di cui il pubblico italiano, ancora vent' anni or sono, si accontentava. La composizione dell' *Ave Maria* è stata più volte descritta: dietro la striscia di terreno che si specchia nella tersa superficie del lago, il sole è appena tramontato, ma i raggi suoi si diffondono ancora nell' ambiente sereno, che il lago riflette: una barca s' avanza carica di pecore, tranquille, la testa bassa: a poppa il pastore, a prua la sua donna col bambino stretto amorosamente al seno; e quegli ha sospeso il moto cadenzato del remo, questa ha piegato devotamente il capo, perchè dalla lontana chiesetta sull'orizzonte si diffondono, assieme a quegli ultimi sprazzi di luce, i lenti rintocchi dell' *Ave Maria*.

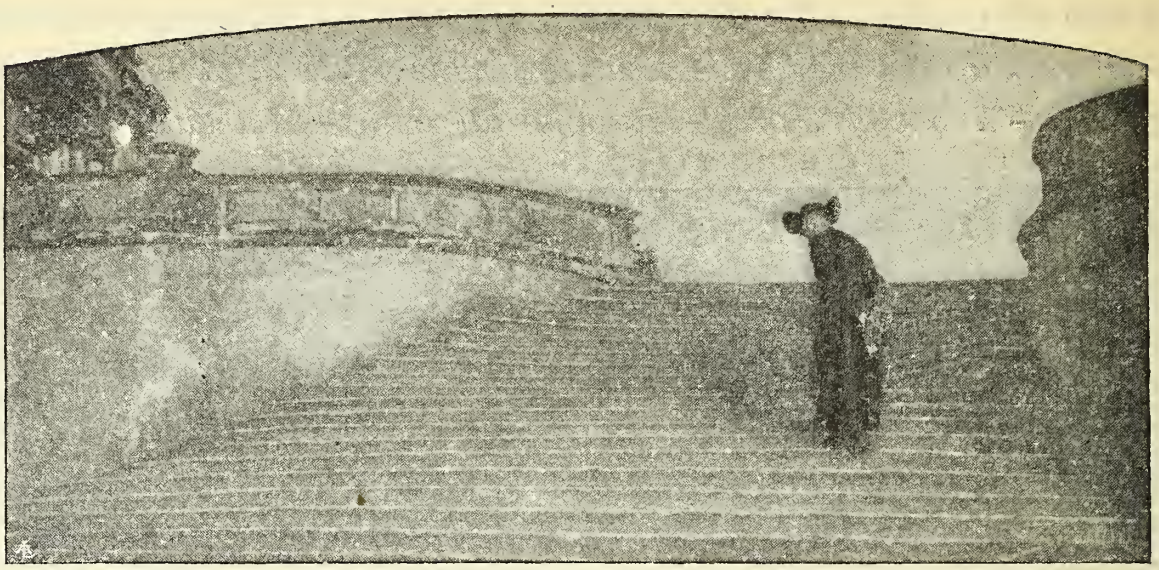
In quella prima fase pittorica svoltasi in Brianza, oltre alle opere succitate, le quali vi rappresentano i punti più salienti, meritano di essere ricordate altre composizioni, fra le molte che il Segantini espresse col pennello e colla matita: *Uno di più* - *Un*

bacio alla cròce - *Le due madri*, di proprietà del pittore Mesdag - *Il reddito del pastore* - *Un temporale sulle Alpi* - *A Messa prima* - *I nostri morti* - *Ritorno all' ovile* - *La culla vuota* -



Ave Maria a trasbordo.

Gli orfani - *Ritorno dal pascolo.* Come ci narra lo stesso pittore, « giunto in Brianza, tentai di riprodurre dei sentimenti che provavo,



A Messa prima. — Brianza.

(Raccolta A. Grubicy).

specialmente nelle ore della sera, dopo il tramonto, in cui il mio animo si disponeva a soavi melanconie. Questo tempo durò dal 1882 al 1885 ».

La rustica semplicità dei tuguri, delle stalle e degli ovili gli era diventata famigliare, ed egli ne sapeva cogliere il carattere, la poesia, al di là dell'aspetto naturale: i personaggi delle sue tele erano per lui, non già dei modelli assoldati ed immobilizzati in una preconcetta attitudine, ma i compagni suoi, dall'alba alla sera, nei faticosi lavori campestri e nelle ore di riposo e dei convegni serali nelle stalle, al chiarore della lanterna. Il quadro *Alla stanga* fu la espressione più completa di questo immedesimarsi del pittore nella vita dei campi, per assorbire tutto il sentimento e il carattere proprio del luogo; « un suolo pingue di pianura – così lo descrive Domenico Tumiati – un terreno riposato che non soffre nel produrre, non agitato da forze vulcaniche, con armenti floridi, pieni di latte, ruminanti in gran quiete le erbe copiose: il colore si stende sulla tela in larghi strati, e i contorni si rammolliscono in quell'atmosfera crassa, che forma il vero respiro del piano ».

Si dovrebbe credere che un quadro così espressivo del piano lombardo dovesse, al suo primo apparire a Milano, trovare lo spontaneo riconoscimento del suo singolare pregio: eppure la tela non ebbe molti spontanei e convinti ammiratori, nè si può dire che impressionasse la massa del pubblico: ed oggi, rileggendo le critiche della Esposizione di Belle Arti del 1886, si può ancora

constatare come anche coloro i quali mostravano di comprendere l'arte del Segantini, avessero lodi per il quadro, non senza qualche riserva sulla intonazione generale e sulla voluta aridità di risorse nello sfondo della composizione. Ma il quadro otteneva nello stesso anno la medaglia d'oro della città di Amsterdam; e solo dopo questo battesimo d'oltr'Alpi fu giudicato degno di essere acquistato dal nostro Governo, e destinato alla Galleria Nazionale d'arte moderna.

Il Segantini, mentre l'arte sua penetrava piuttosto faticosamente nelle convinzioni del pubblico italiano, non aveva indugiato ad affrontare risolutamente altre difficoltà, esponendo la propria riputazione artistica a nuovi cimenti nei quali avrebbe potuto fallire, se il proposito suo non fosse stato dettato da maturo convincimento: egli si sentiva ormai agguerrito per affrontare la natura in un campo più vasto, più solenne, ed abbandonava la regione della Brianza e delle prealpi, per internarsi nei Grigioni; a Savognino, a 1300 metri di altitudine, egli fissava la sua stabile dimora per studiare gli aspetti di quella regione alpestre anche nei rigori della lunga stagione invernale. Tale proposito, più ancora che audace, era una prova di abnegazione: noi vediamo ogni giorno dei pittori diventare nomadi nella bella stagione, per adattare con tutta facilità la tavolozza all'ambiente loro offerto dalle circostanze più accidentali ed estranee alle ragioni dell'arte: sono commessi viaggiatori che riescono a smerciare la dose di abilità che hanno conseguita, qualunque sia il carattere della regione che attraversano, e perciò l'arte loro, ridotta ad una convenzionale superficialità d'impressione, non ha convinzioni, come non ha patria. Ma per un artista quale il Segantini, abituato a ravvisare essenzialmente nell'arte sua il còmpito di esprimere e di suscitare sensazioni d'amore e di dolore, di piacere, di tristezza, quel passo verso le Alpi significava il sagrificio di una parte notevole di quella tecnica acquisita e di quella famigliarità dell'ambiente, che già formavano un patrimonio faticosamente guadagnato, col quale poteva sentirsi in diritto di continuare, senza ulteriori ostacoli, un indirizzo d'arte che aveva ormai assicurato il favore del pubblico.

Il Toepffer, nel suo *Viaggio a zig zag*, ebbe già a rilevare la sostanziale differenza fra gli aspetti della natura nel passare dal piano all'alta montagna, per il fatto che le diverse condizioni

dell'atmosfera vi determinano un fondamentale divario di effetti: eppure questa osservazione, formulata da un letterato, rimase lungamente inavvertita per parte di coloro i quali erano maggiormente tenuti a riconoscerne il fondamento, e cioè i pittori. Non da ieri l'alta montagna attira a sè i paesisti: ma l'opera di questi risultò generalmente manchevole, per la circostanza che i pittori, venendo dal piano, vollero applicare alla interpretazione del paesaggio alpestre le abitudini stesse ch'ebbero a contrarre nello studio del paesaggio di pianura, dove l'atmosfera carica di vapori costituisce un elemento che gradua le distanze, scagliona i vari piani e permette quindi di semplificare i particolari, attenuando le colorazioni: dove l' ubicazione degli elementi che compongono il soggetto pittorico non ha quell'assoluta correlazione, la quale vieti al pittore la licenza di quegli spostamenti, di quelle omissioni e varianti, giudicate opportune per la composizione del quadro. Invece, quanto più il pittore si avvicina alle scene dell' alta montagna, qualsiasi artificio di composizione si trova eliminato dall' intima concatenazione fra gli elementi che intervengono a costituire il quadro, e al tempo stesso rimane eliminato ogni tentativo di semplificazione, perchè tutti i particolari, anche i più lontani, si offrono al pittore nella loro cruda nitidezza di contorno e di colorazione.

Ed ecco il Segantini in un nuovo ambiente, che richiedeva rinnovati intendimenti nella concezione dell' opera sua, ed una nuova tecnica di esecuzione: la trasformazione di questa non avviene di getto – il che avrebbe costituito una prova di bizzaria, o di plagio, anzichè il frutto di una matura convinzione – ma pur si compie rapidamente. Basti il raffronto fra i due grandi quadri *Alla stanga* e *L'aratura*, che riassumono gli estremi della trasformazione, dal concetto del quadro alla tonalità generale, dalla caratteristica del disegno alla tecnica del colore: poichè fra i due quadri corre un breve periodo di tempo, poco più di due anni, i quali bastarono però al Segantini per muovere un passo decisivo verso quel risultato complesso ch'egli vagheggiava quando scrisse: « oggi dai pittori stessi si dice indifferentemente che un quadro è bello per la robustezza del colore, un altro per la freschezza del tocco, oppure per l' intonazione, per la luminosità, per la perfezione del suo disegno, per le linee generali che lo compongono, per la trovata del soggetto che genera per suggestione un dato sentimento. Ma tutte queste singole bellezze non sono che petali staccati da un fiore; e

perchè un'opera d'arte sia completa, occorre che tutti questi singoli pregi si uniscano, si fondano in un tutto perfettamente armonico ».

L'aratura – esposta per la prima volta a Londra nel maggio 1888, dove contribuì ad assicurare una grande rinomanza al Segantini – si svolge nell' atmosfera vibrata dell' alta montagna, nelle aspre zolle di un piano chiuso da una catena di monti ancora ricoperti di neve: due robusti cavalli trainano l' aratro, sul quale incombe faticosamente l'alpigiano, per vincere la durezza del terreno: così è reso l' improbo lavoro di domare quel lembo di terra, conteso agli sterpi ed ai macigni. In questa grandiosa composizione non vi è particolare che non sia pazientemente reso colla più scrupolosa esattezza, dal filo d' erba e dallo sterpo del primo piano, agli scoscendimenti delle nevi sulle vette che chiudono il lontano orizzonte: eppure malgrado quest'apparente uniformità di esecuzione, la quale si dovrebbe credere un ostacolo all'effetto del rilievo, l' impressione dello spazio e della distanza è raggiunta con una straordinaria efficacia, e la vita, come la luce, circola e si diffonde in tutta la scena. Dare un' idea della tecnica colla quale il pennello ha saputo ottenere tale risultato, non è possibile, quando non si abbia davanti il quadro. Si è paragonato l'aspetto di questo alla disposizione filamentosa nel rovescio di una stoffa ricamata a vari colori; infatti, osservando da vicino la tecnica seguita dal Segantini nel quadro *L'aratura*, si può notare il lavoro dell'applicazione dei colori nel loro stato naturale, a striature, evitando gl' impasti sulla tavolozza, per modo che i colori conservino integralmente il loro smalto sulla tela, e la loro fusione si compia, con maggior efficacia, sulla retina dell'osservatore: al tempo stesso il pennello, nel distendere quelle unità cromatiche, fra loro indipendenti come le tessere di un mosaico, eppure reciprocamente influenti, ha potuto compiere l' ufficio di precisare le forme nelle più minute loro accidentalità, cosicchè – come osservava il critico viennese William Ritter – nelle composizioni alpestri del Segantini si sente la preoccupazione di interpretare e tradurre le accidentalità geologiche, i caratteri mineralogici e botanici della regione.

Da questo metodo che il Segantini seguì, guidato dallo stesso intuito del risultato, si volle trarre argomento per inscrivere il pittore fra i divisionisti, e cioè fra coloro che, valendosi di deter-

minati fenomeni, scientificamente e faticosamente osservati, raggiungono con particolari metodi e sistemi nell' applicazione dei colori, effetti speciali di luminosità e di rilievo. Nel fatto, il Segantini non ha mostrato coll'opera sua di essersi affidato a regole e formule, ch' egli ritenesse indispensabili al risultato cui mirava; la decomposizione dei colori fu nell'opera sua un partito adottato per intuito proprio, anzichè per scienza acquisita, e tanto meno in omaggio a scuole, o maniere: si può dire che, per ognuna delle difficoltà che tentarono il suo pennello, egli abbia, caso per caso, trovato i termini per l'adattamento della tavolozza alle condizioni del soggetto. Egli è quindi da considerare come l'artista il quale si assimila, per forza propria, l'elemento scientifico che può sussidiare la pittura, senza per questo lasciarsi dominare dalle teorie e dai sistemi. E qui non sarà superfluo l' osservare come, contrariamente a quanto venne di recente asserito da qualche scrittore d'arte, il Segantini non abbia provato tentazione alcuna di visitare le Esposizioni di belle arti d' oltr'Alpi; per cui cade anche l' ipotesi ch' egli abbia potuto subire l' influenza di maniere, o di teorie pittoriche.

La raccolta del fieno. — Engadina.

(Raccolta A. Grubicy).

Venne il giorno in cui, sempre più attratto dalla grandiosa solitudine dell'alta montagna, il Segantini si trovò privo dell'elemento integrante delle sue geniali composizioni alpestri, e cioè la vita animale, ch'egli si compiaceva di contrapporre a quella vita di espressioni, a quell'anima delle cose che intravedeva e sapeva destare anche nelle forme inanimate della natura: e fu il giorno in cui le prime nevi di settembre lo trattennero, con nuove tentazioni al suo pennello, sull'alta montagna mentre gli armenti si affrettavano a valle, e nella solitudine di neve si diradava anche il volo di corvi che più volte era passato attraverso al suo campo pittorico. Poichè da Savognino il Segantini si era trasferito al Maloja, a 1800 metri di altitudine, e di là, nell'appassionata ricerca delle linee grandiose e delle colorazioni più nitide, si spingeva sino a 2500 metri di altezza, ad esplorare la solitudine della natura, dipingendo all'aperto, avvolto nelle pelliccie, finchè il freddo intenso non giungesse a congelare il colore sul pennello, o le nebbie lo obbligassero ad interrompere il lavoro: tanto che, molto a proposito, Robert de la Sizeranne ebbe a definire il Segantini: il Nansen delle Alpi.

Sull'esempio del nostro artista, altri pittori, in questi ultimi tempi, si decisero ad affrontare l'alta montagna, per studiare il maestoso e tagliente rilievo delle vette, gli abbaglianti riflessi dei ghiacciai, irradianti nella nitida atmosfera: eppure, malgrado la paziente e minuziosa osservazione del vero, l'opera loro non riuscì generalmente ad interessare, e tanto meno a commuovere; e più di un pittore, io credo, nel vedere come, davanti alla rappresentazione di quelle scene che lo hanno colpito ed affascinato, il pubblico rimanga indifferente, si sarà chiesto quale ne fosse la ragione. E questa sta nel fatto che la grandiosità degli aspetti della natura, la terribilità dell'alta montagna non è costituita solo da un effetto pittorico, il quale possa essere integralmente tradotto sulla tela, ma contiene un elemento morale che agisce sull'animo nostro col senso dell'isolamento nel quale ci troviamo, e coll'impressione della piccolezza nostra rispetto gli imponenti massi da cui siamo circondati; perciò il riprodurre l'aspetto materiale di una scena alpestre, quando non risulti evidente in pari tempo l'emozione che il pittore ha provato davanti quella scena, non può essere fonte vera

e sincera di emozione per chi, nell'osservare il quadro, si trova solo - come ebbe a dire un pittore d'oltr'Alpi con frase espressiva - davanti ad *une tranche de nature*. Chi ha vissuto nell'alta montagna, e vi ha provato la poesia dell'isolamento, dominando collo sguardo l'indefinito scaglionarsi di vette, simile ad un tempestoso mare pietrificato, non può rassegnarsi a rivedere quelle scene semplicemente chiuse nel breve e rigido confine di una cornice; perchè ricordando le forti emozioni provate, non ritrova davanti al quadro quello stato d'animo che le aveva suscitate.

Il Segantini, col pertinace e continuo studio del vero, aveva acquistato una famigliarità colla natura, che non gli consentiva di osservarne gli aspetti come un pittore che solo si proponga il materiale cómpito di superare particolari difficoltà di disegno e di colore; egli non ammetteva che il valore di un'opera d'arte sia limitato ad una cieca imitazione della natura, osservando come « un ideale fuori del naturale non possa avere vita duratura, un vero senza ideale sia una realtà senza vita ». Rimasto unico essere vivente in mezzo alla distesa dei monti, in un deserto di neve, egli provò la necessità che l'opera sua ritrovasse nuova vita in sè stessa, anzichè limitarsi all'inerta funzione di uno specchio destinato a riprodurre materialmente un'imagine; e in quella solitudine si risvegliava nell'animo del pittore un mondo ideale, che gli schiudeva una nuova sorgente di inspirazione: il simbolo scaturì dal suo pennello con quell'inaspettata franchezza, che sola poteva dar ragione del suo apparire, e la mente del pittore si alleggeriva così di quel complesso di riflessioni che la vita austera e solitaria dell'alta montagna non poteva a meno di accumularvi.

Ciò non impedì che il simbolismo del Segantini avesse a suscitare le apprensioni della critica: ed io stesso non nasconderò come, allorquando il Segantini portò a Milano e mostrò a pochi amici il quadro *Nirvana*, io provassi un senso di sorpresa, non disgiunta da diffidenza; poichè, sebbene io fossi disposto ad accettare la manifestazione del simbolo come una non dubbia estrinsecazione del momento attuale dell'arte, la quale conta fautori e cultori nelle più fiorenti scuole pittoriche, pure mi sembrava strano che il simbolismo avesse ad innestarsi sopra un'opera così tenacemente inspirata al vero, quale era quella del Segantini; e tale mia impressione era, si può dire, giustificata dal fatto che le più decise espressioni del simbolismo erano dovute a pittori i quali

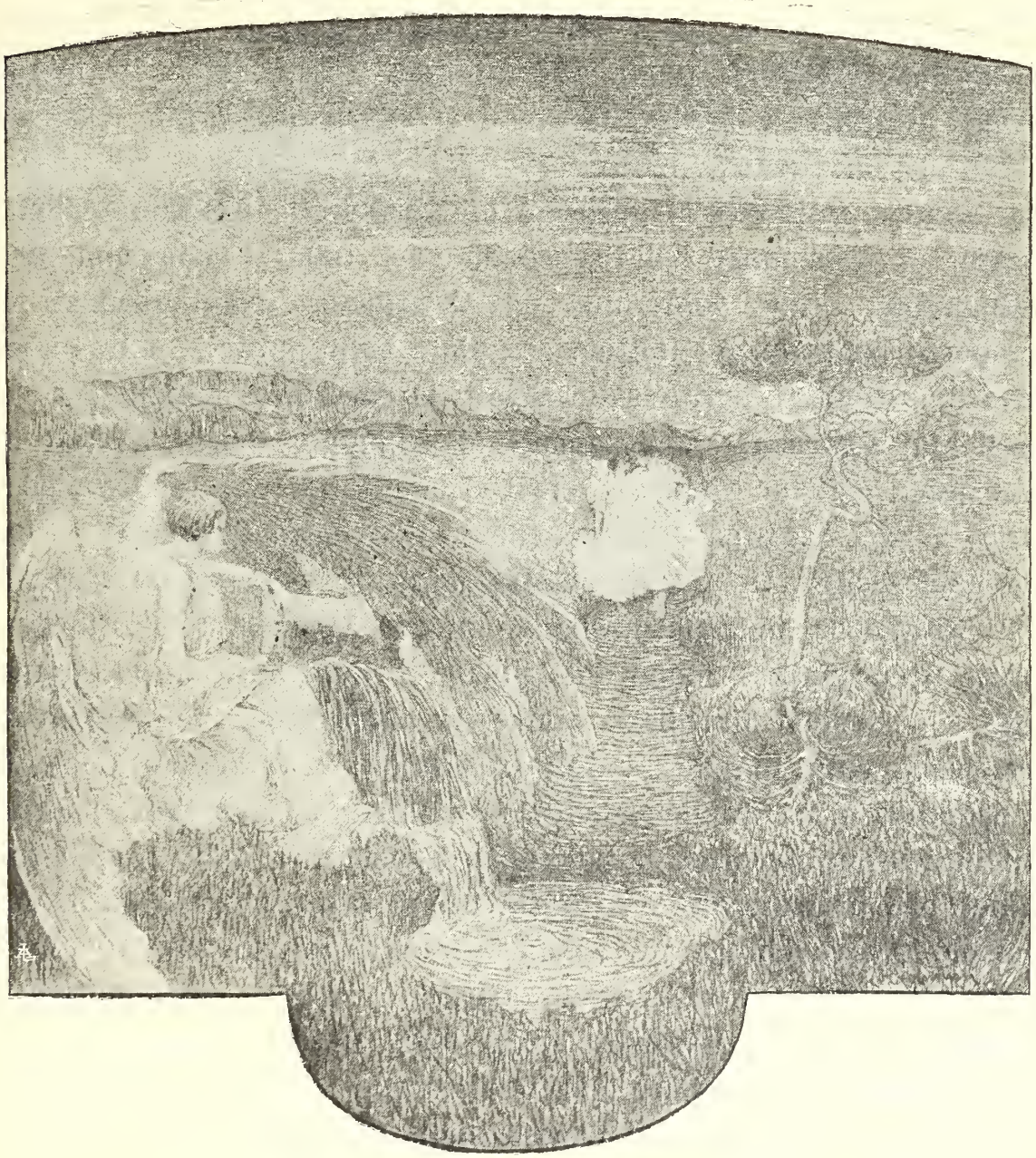
NIRVANA. *(Museo di Liverpool).*

non avevano esitato a valersi della stessa pratica acquisita collo studio diretto e coscienzioso della natura, per modificare di proposito gli aspetti di questa, persuasi che la stessa realtà dovesse essere soggiogata al concetto simbolico. Così, davanti a quella prima composizione simbolica del Segantini, vivamente impressionato dalla verità di quel piano sconsolato di neve, limitato da vette ricoperte di ghiacciai, mi parve a tutta prima che al posto di quella figura di donna sbattuta dal vento contro i rami di un albero, ai quali si aggroviglia la disciolta capigliatura, il pittore avrebbe potuto sostituire il motivo naturale di un volo di corvi, che gli avrebbe egualmente consentito di destare con alcuni tocchi di nero il valore della tonalità luminosa di quella solitudine di neve. Però, all'atto stesso in cui immaginavo, con criterio puramente pittorico, la sostituzione di una figura simbolica con un motivo riprodotto dal vero, io non potevo a meno di comprendere come, nella mente del pittore, quella coscienziosa riproduzione di una scena particolarmente ardua nell'uniformità del campo monocromatico, non avesse potuto costituire il semplice pretesto per rappresentare un volo di corvi, ed abbisognasse invece di una idealità la quale, col tramite di quella scena così vera, penetrasse nell'animo dell'osservatore. *Il dolore confortato dalla fede*, *L'amore alla fonte della vita*, *La fonte del male*, *L'angelo della vita*, costituiscono le manifestazioni più salienti di questo influsso simbolico, il quale però non distolse il pittore dai soggetti inspirati interamente al vero, come *La primavera sulle Alpi*, *La raccolta del fieno*. Lo stesso pittore volle indicare il limite e la funzione ch'egli attribuiva alla manifestazione simbolica, dichiarando come il suo era un simbolismo naturale, semplice, essenzialmente latino, perchè derivato dalle condizioni normali della natura e della vita, spoglio quindi delle nebulosità e delle astruserie della tradizione e della leggenda nordica. E se è vero che il simbolismo, nella sua manifestazione più complessa, sia il frutto di una coltura vasta e robusta, la quale tendendo a cancellare il confine fra il reale e l'ideale, può anche essere considerata come un *surménage* delle idee, è altresì vero che nel Segantini il simbolismo può essere considerato come la conseguenza di un *surménage* nello studio del vero, e tenda ad attenuare la eccessiva materializzazione, cui tale studio può condurre.

Da questo punto di vista, si può concludere che il Segantini

— come lo provano le opere cui attendeva ultimamente — avrebbe attraversato questa fase d' influsso simbolico solo per raggiungere un grado maggiore di espressione poetica nei suoi quadri, ripristinando quella proporzionalità fra il verismo ed il sentimento che egli riteneva condizione indispensabile per l'opera d' arte. E forse sarebbe venuto il giorno in cui egli avrebbe potuto ripetere i versi di Dante:

Quando l' anima tornò di fuori
Alle cose che son fuor di lei vere,
Io riconobbi i miei non falsi errori.



L' AMORE ALLA FONTE DELLA VITA.

Disegno a matita rossa. *(Raccolta A. Grubicy).*

Pochi mesi or sono, ad un amico di Arco, il dottor Tomaso Bresciani, così scriveva il Segantini: « Sto lavorando con ardore alla mia opera per l' Esposizione di Parigi del 1900, e finita questa io mi sono decretato un premio, il quale consiste nel rivedere il mio paese natale ». Non lo aveva più riveduto dal giorno in cui, or sono trentacinque anni, aveva seguito il padre a Milano, ma gli era rimasto, scriveva, « negli occhi, nelle mente, nel cuore, come se lo avessi lasciato ieri: il ricordo del mio paese mi accompagnò sempre nella mia triste infanzia, e fu come il sole interno la cui luce è ancora quella che illumina l' opera mia ». Il lavoro ch'egli destinava a Parigi, dal quale si riprometteva tale soddisfazione, era un grande trittico *La vita - La natura - La morte*, che doveva sostituire il progetto più grandioso, precedentemente ideato, di presentare all' Esposizione del 1900 il panorama dell' Engadina, svolto sopra una tela di seicento metri quadrati. Il comparto centrale del trittico era già a buon punto, e colle prime nevi di settembre egli aveva lasciato la casetta al Maloja per recarsi allo Schafberg: una squadra di alpigiani aveva portato la tela lassù, coi suoi ripari, in cima al monte, ed egli abitava poco sotto, in una capanna di legno, come aveva fatto tante altre volte per altri quadri. Un rapido cambiamento di temperatura cagionò, il 21 settembre, una indisposizione, di cui il pittore non volle sulle prime preoccuparsi: dopo due giorni il malessere si era aggravato, e il medico Bernhard, amico ed ammiratore del Segantini, accorreva, colla moglie e i figli del pittore: vi fu per un momento la speranza di un miglioramento, ma l' infiammazione dell' intestino coll' aumentare produsse la peritonite generale. Il male, rapido, fulmineo era irreparabile: e la notte del 28 settembre Segantini non era più. Aveva chiuso per sempre gli occhi nel solenne silenzio e nella solitudine che lo avevano attratto a vivere ed a morire al cospetto delle più grandiose scene della natura. Invano il paese natio attenderà il pittore per festeggiarlo: egli riposa in quella terra di cui sentì e rese il fremito della vita, sotto quel cielo che illumina l' opera sua imperitura.

Al Segantini non erano mancati, ancora vivente, i più lusinghieri attestati di ammirazione: le sue opere accolte nei principali musei e nelle più rinomate collezioni private, e replicatamente premiate nelle varie Esposizioni italiane ed estere: la sua figura d'artista studiata ed analizzata minutamente da scrittori e critici d'arte, nelle riviste *The Art Journal*, *Pan*, *Emporium*, *Kunst für Alle*, *The Magazine of Art*, *The Studio*, *Natura ed Arte*, *La Gazette de Beaux Arts*, *Black and White*, *La Revue des Deux Mondes*, *The Artist*, *Das Museum*, *Ver Sacrum*, ecc. La profonda impressione prodotta dalla sua morte, nel fiore dell'età e nella pienezza dell'energia intellettuale, ha reso ancor più evidente la considerazione che il pittore si era assicurata nel mondo dell'arte. Certo non mancherà lo studioso il quale, raccogliendo amorosamente tutte le manifestazioni di questo robusto ingegno, saprà degnamente ricostituire la figura dell'eletto artista.

NUOVA ANTOLOGIA

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

DIRETTORE

MAGGIORINO FERRARIS

La NUOVA ANTOLOGIA si pubblica due volte al mese in Roma.

Ogni fascicolo contiene circa 200 pagine in ottavo grande. Quattro fascicoli formano un volume.

PREZZI DI ABBONAMENTO

		Trimestre	Semestre	Un Anno
Roma	L.	**10**	**20**	**40**
Regno e Colonia Eritrea	»	**11**	**21**	**42**
Europa e Unione Postale	»	**12**	**23**	**46**

***Un fascicolo separato:* L. 2**

(Estero: **L. 2,50**).

Lettere e plichi da inviarsi esclusivamente alla Direzione od all' Amministrazione della *Nuova Antologia*, Via S. Vitale, 7, Roma.

I manoscritti non richiesti non si restituiscono.

Per l' ITALIA come per l' ESTERO, le associazioni alla *NUOVA ANTOLOGIA* si ricevono presso la Direzione, Roma, Via S. Vitale, 7. — Anche i principali Librai e gli Uffici postali ricevono le associazioni.

Per l' inserzione degli avvisi, rivolgersi all' Amministrazione, Via S. Vitale, 7, Roma.

Roma, Forzani e C. tipografi del Senato.